مِغزَل الشعر
سعَدى يوسف

عبد الوهاب عبد الرحمن

في ديوانه **طيران الحدأة**[١]، يؤسس الشاعر سعدى يوسف لمعادلات حداثية تمثل عناصرها علامات شديدة الكثافة والتجاوز تقلص المسافات التى أبعدته عن وطنه العراق بتشكيل شعرى يحيل أزمات غربته بأثر رجعى، يتحول الماضى فيه إلى حاضر مسكون بذات القيم التى أورثته تلك العزلة تدفع به خارج الزمن يعانى عبودية المكان، "وإذا عزلنا الماضى عن التاريخ فإنه لن ينفصل مطلقا عن الإنسان ... يلبس الواقعة غير الحقيقية أثوابا متعاقبة من الحقيقة"[٢].

وأزعم أن الشاعر سعدى يوسف فعل العكس تماما وألبس الواقعة الحقيقية أثوابا متعاقبة من الوهم وهو يعتقد "أن الصدق بحاجة كيما يستمر إلى دلالات كاذبة، علنا كاذبة، ذلك الكذب القابل للتصديق"[٣] ويراه واقعا متعدد الوجوه والأقنعة ودلالاته فى صراع بين وجود وعدم والتباس لا يحقق القصد، فالشاعر أول من يراود كلماته عن معناها لتندرج فى سياقات شعرية ما فوق- دلالية ويحذر إمبرتو إيكو الشاعر من تقديم أية تفسيرات لشعره مؤكدا أن "النص بمثابة آلة تخييلية لإثارة عمليات التفسير"[٤]. وفى كتابه **حدود التأويل** يفرِّق إيكو ما بين قصد المؤلف وقصد القارىء وقصد النص وبهذا أتيح للنص الحركة على ثلاثة مستويات كتابية، وقرائية، وقصدية، وشاعر مثل سعدى بهذا المستوى من التماهى مع ما يكتب زمانا ومكانا ووقائع يشكل مع متلقى شعره تقابلا ضديا ليحقق صدمة اختلاف بين زمن إنتاج النص وزمن قراءته، وإن تعالق الزمانان فلضرورة العلاقة التبادلية بين الإبداع فى أى زمن ومتلقيه من أى زمن، وأرى فى الشاعر أحد رواد هذا الاتجاه فى تكريس هذه العلاقة التبادلية؛ لأنه يجرد الرؤى من واقعها المألوف ويحيلها إلى كينونة شعرية تتسامى على كل ما هو وضعى أو فلسفى أو تاريخى ليحقق نقاء لغويا للتعبير الشعرى دون اعتماد على مواضعات ومتوارثات تقليدية، فالتعبير يختلف عن الشكل، فالتعبير عند سعدى يوسف مركب يتغير باستمرار حتى بعد الانتهاء من معالجته فنيا، أما الشكل فتثبت ملامحه بثبات المحتوى. والتعبير بهذا المعنى نوع من التفكير باللحظة وإدراك صفة الشئ حين يتكون الآن دون تخطيط مسبق أو قصدية؛ لأننا بذلك نضع الأثر الشعرى فى مأزق ثنائى القيمة إما (مع) أو (ضد) بحسب منطق

أرسطو الذى ساد لقرون طويلة، والذى لا يتفق مع الطبيعة الملتبسة للشعر التى تحتوى كل النقائض فى وعاء واحد؛ فالغيمة أو الكأس أو القمر أو ليلة القدر تتحول عند سعدى إلى قيمة دلالية نوعية خاصة ببنية القصيدة. فما عاد الشعر معنيا بموجودات الأشياء جنسا ونوعا وفكرة، بل بدلالاتها الإشارية المتغيرة وبسيولة شكلها المتغير، فالشعر لغته عارضة، مربكة، مقلقة، تحجب الواقع بمحمولات تجانب المنطق والحقائق؛ لأنها لغة انزياحية تنحرف عن معناها الشائع ولا تمثل إلا نفسها فى سياق القصيدة، وحتى الرب فى اليقين الدينى لم يستطع أن يوقف غرور البشر ويحط من كبريائهم الذى هيأ لهم أن يبنوا برج بابل للوصول إلى مقر الآلهة، إلا بإرباك ألسنتهم وبلبلتها وكان هذا أسوأ ما واجهه البشر من إحباط لأحلامهم وتطلعاتهم بل كان أسوأ حتى من الطوفان كعقاب إلهى، وهكذا صارت بابل مدينة ملعونة.

والتباس اللغة يحرر الشاعر من جمود الأسلوب ويمنحه فضاء عريضا لاحتواء مختلف مشاعر القلق والتوتر وتحويلها إلى فعل تجاوزى يستطيع الشاعر- رغم كل ذلك- أن يعد بالسعادة.

وإذا جاز اعتبار الشاعر واحدا من أهم رواد الحداثة الشعرية، ذلك لأن حداثته فعل غيرى، فالآخر عنده ليس إلا هو، أى الشاعر نفسه، ولكن فى صور مختلفة لأنه محكوم بالبقاء معه، وجودا حتميا يشتمل الألفة والغربة معا، ولكن (أنويته) تبقى وجودا موازيا لوجود الآخر مع اختلافها عنه، ولكن، أيضا، فى حالة تحدٍ دائم لفعل التحقق معه، ورغم ما ينتاب الشاعر من إحساس بالدونية إزاء الآخر، وقد يصيبه بالعصاب؛ (قلق وحساسية مزاجية تكمن تحت سوء التكيف) يضاعف عنده هاجس الغربة؛ فسعدى منذ سبعينيات القرن الماضى يعيش فى الشتات، ويدفعه بقوة بإحساس صوفى يصل فيه المتناهى (هو) باللامتناهى (الآخر)، أيا كان، ينتشله مما هو فيه من توق إلى المستحيل، وهذه تيمة أغلب قصائده إن لم تكن كلها، مما يورثه توترا يجعل المعادلة عنده تتغاير بفعل طردى فكلما اشتدت (أنويته) ترك أثرا غيريا لصعوبة أن تكون حقيقيا ووحيدا معا "أنا هو الآخر" هكذا رأى رامبو نفسه، وينصحنا باختين: "أن تحيا يعنى أن تشترك فى حوار" يعنى مع الآخر، فالذى يريد الوحدة "إما وحش أو إله" على رأى الفيلسوف أرسطو.

وشاعرنا ينحاز فيما يكتب، وبسبب من عزلته، للتأثير أكثر من الرؤيا مدفوعا بحس درامى يعتقد أنه مناسب لاحتواء أزمته والتعبير عنها، فقصائده حوارية بأسلوب ديالوج أو مونولوج لا فرق عنده، المهم يعكس دواخله، وقد تعرض هو نفسه لمواقف أشد ما تكون عليه الدرامية، جعلته- وهذا من أغرب ما يكون- راضيا وبقناعة أن يستبدل العراق الذى يحبه "بقلادة سوداء تحمل صورة جيفارا" كان قد اشتراها من نيويوركى بائع جوال أسود بعد أن تعرض وطنه "العراق الذهب" للسلب من قبل أشقياء مغاربة. هذا ما دونه فى ملحق لديوان **طيران الحدأة** والأغرب أنه يعترف "أن الأشقياء المغاربة فعلوا ما كان علىَّ، أنا، أن أفعله" حين اندفع أحدهم إليه وسحب من عنقه سلسلة الذهب، العراق الذهب، والتى تحمل خارطة العراق ويعلق:

الخلاص من فكرة العراق الذهب
العراق لم يعد قائما
ولن يعود

وبقيت تتنازعه قوى لا سبيل للخلاص منها: أن يكون أو لا يكون، فاختار الموقفين على ما فيهما من تضاد قاسٍ؛ فالذى شهد حروبا، وحروبا أهلية وعرف واقع الخطر والسجن، والمنفى، لا بد أن يكون ولا يكون، وليدخل فى دوامة البحث عن الوطن الذى يوازى عنده البحث عن مستحيل استبد به هذا الهاجس وتلبس كيانه وجعله يرى فى وطنه رمزا ليس فوق واقعى وحسب، بل وفوق شخصى أيضا. وبقى ذلك الهاجس- الوجع-

يدفع به للتعبير عن مجهول اسمه الوطن ما عاد يدركه وأن يسهل التعبير عنه بلغة تمثل ظواهر انفعالية فيها اختلاف ومغايرة، لا حقائق ثابته يسهل تحديدها، فالنفى، والغربة، والوحدة، والحرمان والرفض، والاضطهاد، اللامنطق، عبودية المكان والزمان، تسميها الناقدة خالدة سعيد "برايات عصرنا والعدة الثقافية ذات الجرس الغريب"، ما هى إلا إشارات لغوية تمثل ظواهر متحولة لا حقائق ثابتة- كما ذكرنا- يشتغل عليها الشعر أكثر من أى فن آخر، واستأثرت عوالم سعدى يوسف بكل هذه العناوين والتى منحها أشكالا لا تتحدد بمحمولاتها الدلالية وحسب، بل تبعث فى النفس تجليات صوفية يسودها نوع من فيض مثقل بالشكوى واللوعة والوحدة بما أفضى إلى عدمية ألفت عنده الحدود بين الأزمان والأماكن وفصلت ما بين البدايات والنهايات، فلا نقطة تلاقٍ ولا افتراق بين ماضيه وحاضره فالأماكن التى توزعت منافيه تتنازعه بقسوة جعلته فى مفترق مجاهيل عديدة تحفز عنده توقا شديدا لكل ما هو غرائبى يتقد فيه الخوف والقلق من وجود مهدد بالمحو أو الإلغاء؛ لأنه وجود معلق بين مصائر مجهولة محيرة صار فيها "كل عقل يطير إلى حيث الجنون" بتعبير جلال الدين الرومى، ورغم ذلك لا نعدم فى شعر سعدى لحظات تألق مشرقة وإن أتت على شكل ومضات منفصلة أو خطرات ترادف إحباطات تطبق بثقلها على الشاعر تحد من حريته إلا أنه أفضل من يضعها فى مركب واحد تتوحد تناقضاته عبر ثنائية ضدية تفتح دوائر للتواصل مع المتلقى بمختلف مستوياته القرائية بما يحقق المبدأ التفكيكى فى الإرجاء والاختلاف لتفعيل المعانى بأنساق تتراوح ما بين المجرد والمتعين، وفى الحالين تتحقق سيولة المعانى باختلاف آليات التلقى بما يحتم إرجاء المعنى فى حراك لا يستنفد معه محاوره الدلالية. ويلجأ الشاعر لتحقيق هذا الغرض إلى تقنية تعتمد فصل مقاطع من القصيدة فى فراغ تركيبى يملؤه بنقاط تقطع استمرار النسق لتنحرف إلى خارج النص بقصدية تكون وحدة دالة بذاتها يسهم القارئ فى تكوينها دلاليا، وبهذا ينفرد الشاعر بأسلوب معالجة الأثر الشكلى بالأثر الدلالى. ولنتأمل كيف وظف الشاعر هذا الفراغ التركيبى دلاليا فى قصيدة "هذا الأول من آيار" التى تعرض لأزمة المثقف فى اختلافه مع الآخر وكيف تشتد هذه الأزمة فى صعوبة ممارسة هذا الاختلاف، مما يورث المثقف نوعا من الانفصام يبقى معه موزعا بين (مع) و(ضد) وقد تضطره الأزمة إلى الاندماج على غير إرادته مع المختلف معه أيديولوجيا إلى حين، والقصيدة تعرض لجانب من الأزمة لا كلها، وفى مناسبة لعيد العمال العالمى يصف فيها الشاعر حاله:

لم أشعر أبدا، أنى ناء
ووحيد
مثل شعورى فى هذا الأول من آيار
ما حدثنى أحد
وأنا، لم أتحدث، حتى فى السر، إلى أحد.
والعمال احتفلوا فى البارات
وأغلقت الساحة
لا أعلام
ولا أحلام
....
....
....
حسنا يا ولدى
نَم
وانتظر الأول من آيار يلوح فى أحلامك
بالرايات الحمر
وبالقبضات...

قبل الفراغ يتوقف الشاعر متأملا وحدته فى مواجهة هذا الإنكار المتعمد لهذه المناسبة، فالأزمة باقية إذن بهذا الاختلاف الأيديولوجى بين ما يراه حقيقة وما يراه الآخر أوهاما يجب التحرر منها.

هل يعيش حياة زائفة ويكون غير نفسه؟ ولكنها العقيدة التى لن يتنازل عنها. وفى هذا الفراغ الذى يمتلئ بهذه الخواطر يجعل منه مسافة لترحيل أزمته إلى من سيأتى بعده ولده. والفراغ هنا يمثل زمن ترحيل العقيدة إلى جيل آخر يأمل فيه رفع الرايات الحمر من جديد مع القبضات رمز القوة والتحدى. وفى توظيف آخر لهذا الفراغ المنقوط فى قصيدة "دعابة" حين يستفيق الشاعر على روائح شعر من أحب فى "شارع الأزهار" فى باريس يضعنا الشاعر فى مونولوج حلمى تقطعه الشكوك:

سأقبل البنت التى أحببت

سوف نكون كالعشاق معتنقين

سوف تقول لى حتما: صباح الخير!

سوف أرد مبتسما: صباح الخير، يا حبى

وأضحك...

هل نمثل؟

لا!

ولكن الصباح بـ"شارع الأزهار" يبدأ هكذا...

....

....

....

ويقطع الشاعر بمسافة الفراغ المنقوطة وكأنه يترك للقارئ مهمة تخيل ما سيحدث بما يوحيه له "شارع الأزهار بخبز أهله وطاسة قهوة مزجت حليبا"، فليس صعبا أن يعثر الشاعر على البنت التى يقبل، ولكن هل هى البنت التى يرغب ويريد فى بلاد الغال، فرنسا اليوم وهو الغريب، وإلا فلماذا لم يألف اللعبة التى اعتادها الفرنسيون وليس هو:

هل نمثل؟

لا

وبعد مسافة الفراغ، وفيها يسأل نفسه ويجيب باستفهام مستنكر:

هل أعجبتك الحال؟

لم تعجبك؟

لا تحزن؟

فثم شوارع أخرى بآخر بلدة غادرتَها...

غادر إليها الآن.

واترك "شارع الأزهار" يرفل فى ملاءته الحرير!

وبالدعوة للعودة إلى آخر بلدة غادرها. تدور به المنافى بلا انتهاء. وهى كما يراها الشاعر بؤرة تتلاقى أو تتفرق عندها المشاعر والعلاقات فيها مشحونة بهاجس التذكر والتحول من تجربة ذاتية إلى تجربة تفقد حيدتها لتشتبك مع فضاء مسكون بتنوع لا نهائى من الاحتمالات والتوقعات ممكن تأويلها بالحدوس لا بالمفاهيم أو بالعقل، ولذلك نجد فى قصائده وضوحا يفوق المجاز فى تأثيره وقوته، وهو يعتمده لضرورة شعرية لفهم ما لا يفهم كما يريد الشاعر أن يفهم. ولكل شاعر مجازاته. ولكن عند شاعرنا الكلمات "لا تعبر عن صورة بصرية لما يحدث وإنما عن حالة وجودية لا توصف"(٥)، لأنها فى تداخل مع متغيرات مفاجئة تطرأ على حياة الشاعر تجعله مهووسا بطقس باخوسى تمتزج فيه المعانى مع ما هو ماجن وعدوانى وآيروسى مقابل ما هو أبوللونى فيه تناسق وموسيقى وجمال، وفى الحالين تشعر وكأنه فى غمرة النشوة بالكتابة حيث يكون خارج ذاته، "فالنشوة تماهٍ مطلق باللحظة الراهنة، تلغى اللحظة الراهنة نفسها فى الفضاء الفارغ، خارج الحياة، وتسلسل أحداثها خارج الزمن ومستقلة عنه"(٦). هى حالة صوفية تشرق فيها الكلمات مثل موجات أثير تنطلق من أعماق الشاعر بكثافة مجازية أختص بها الشاعر مثل غيره من الشعراء الأفذاذ. وهذا ليس خيارا يعيه الشاعر بل هو تغيير يطرأ فحسب فتكون للشاعر فرادته واختلافه، وما يتميز به شاعرنا هو جعل قارئ شعره مصدرا حيويا للدلالة؛ لأن اللغة عنده إلهام أكثر منها تفكير قصدى، وتجليات أكثر منها افتعال، وبالتالى هى رؤى وتنبؤات أكثر منها محددات؛ لأن للشعرى عنده مهمة إشارية مقابل

مهمة التلقى التوليدية إذا توفرت- بالطبع- إمكانات التواصل.

تبدأ قصيدة "سلام من هناك" بسؤال يتناهى من مكان بعيد، حوار واقعى أو متخيل أو هو عبر الهاتف:

كيف يومك؟

كان الليل يهبط...

والأشجار تمسى رصاصا.

هل تحيتها، تلك البعيدة، تدنينى؟

هل اقتربت منى الروائح؟

ند نافذ

عبق من منابت فخذيها...

وضحكتها:

وكيف يومك؟

الصوت هنا يمثل أثرا مجردا قد يكون روحيا أو ماديا، وقد يكون وهما ملغزا، استعاده الشاعر من ذكرى عذبة استحالت عنده إلى إشارات مقتضبة تشرق بأحاسيس الشاعر، وهو يؤجل رده على سؤال "كيف يومك؟" المتكرر، أملا أو تطلعا للقاء كان أو ربما سيكون مع التى يستريح لها:

يا من استريح لها، وهى البعيدة

يا من استريح إلى انكسار لثغتها

لا تقطعى هاتفا فى الليل

وبعد ما يبوح به من تداعيات يكون رده:

وكيف يومكِ؟

المحاورة سواء كانت هاتفية أم متخيلة هى عودة إلى الداخل، مناجاة فيها من اللوعة والشوق حصرها الشاعر بسؤال "كيف يومك؟" وبرد متأخر "وكيف يومكِ" وما بين السؤالين بوح مبتسر يضن به الشاعر على القارئ سوى بعض إشارات تراوغ دلالتها بما يشبه انثيالا ينبعث من وراء الوعى. فى قراءة شعر سعدى تنتابك متعة البحث المجرد التى لا تعد لها متعة الاكتشاف أو الوجود، ذلك لأنه- كما أرى- يلتقط من تجاربه الشخصية كل ما هو صدفة يمتح منها ثيمات قصائده، فليس مثل الصدفة تكون الدهشة فى أعلى مستويات صدقها وبما تفجره من نقاء وعفوية فى التعبير وبتعدد ما يواجهه من صدف تتعدد شخصيته، هكذا أحسست بتنوع شخصيته قاطعا بأنه لا يمكن أن يكون هو نفسه فى باريس أو لندن أو طنجة، وإن يحلُ له أن يتوهم بأنه "واحد أحد"، ولكنه بدا فى قصائده صيرورة شعرية فى ثباته وتحولاته، فهو ينزع إلى إخضاع العالم لشكل شعرى يمثل وجودا مقابلا لذاته، ولذلك هو فى صراع تراجيدى مرير بين ذاته والعالم يريد أن يسمو بروحه وبنفسه وبتأثير من هذا الصراع غير المتكافئ والذى تحكمه الصدف التى ترمى به فى هذا البلد أو ذاك سوى وطنه الذى يحب ويريد. وقد يجترح من التفاتة عابرة أو لنقل من صدفة كونا آخر أو سماء مقابلة كما حلم مرة لوتريامون أو بودلير الذى ظل يبحث عن عالم آخر لعجزه عن الحياة فى العالم القائم(٧). وسعدى الذى لا تختلف مأساته كثيرا عنهم يكتب:

أحيانا تغمض عينيك

وفى أمصر لحظة

تشعر أن الأرض سماء.

وفى تداعيات الصراع الوجودى نفسه قد يغرق فى يأس تضيع معه كل كلماته وتموت الرغبات فى قلبه ولا يدرك بعدها معنى ما يقول:

هل قلت إنى رجل أخطو إلى الستين لكنى بلا بيت؟

وهل قلت: بلادى لم تعد لى؟

أم ترانى قلت: إن الموت فى الغربة دارى.

أم تراه يرغب بتقمص ذاك الذى ذهب لجلب الترياق من العراق بمعنى ذهب ولم يعد. أم هو الوهم الذى اختاره الشاعر ليتواصل به مع الحقائق التى يراها عارضة أو طارئة لأنه يعيش فى عالم مختل، ناقص لا مكان له فيه ولا زمان، عائم مع ذاته أو مع طيف يأنس به أو ماض عصى الحضور أمام كل هذه المفترقات واقفا يتطلع إلى صيف القرنفل الذى مضى فى قصيدة "اعتذار":

مضى صيف القرنفل...

لا تقل لى: أجيء غدا إليك

وثم كأس تجمعنا

وأسماك

ونخل

ولا تلجأ لسومر، والمراثى ببابل، والسواد....

وكأنى بالشاعر يقف بين مرآتين، وبين زمنين منقسما على ذاته يراها أمامه تتكرر أو تتشظى فى سلسلة تدور تعود به إلى ماضٍ بعيد إلى سومر ومراثى بابل وإلى صيف من قرنفل مضى و"استقرت عميقا وردة الزرنيخ".

لم يجد غير الزرنيخ ذلك المركب السام مقابلا للقرنفل. كم تقلبت به الأحوال إذن؟ لذا فهو يحذر وكأنه حسم الأمر فى نفسه:

ابعد

ولا تأت

العراق الذى أحببتَ لم يعد

العراق الذى أحببتَ لم يعد

انتظرنا

وانتظرنا

قد مضى صيف القرنفل

وانتهينا.

لا أستطيع إلا أن أرى العراق وقد استحال إلى ذكرى فى شعر سعدى يوسف، فهو لا يزال مشدودا بالخيط مع طائرته الورقية الأولى إلى النخلة:

لكن الخيط المشدود مع الطائرة الورقية

سيظل الخيط المشدود

إلى النخلة

حيث ارتفعت طيارتك الأولى.

هذه الذكرى- المرآة التى تعكس ماضيه صارت تيمة شعرية لها أثر يتماهى مع الأشياء الغائبة المترسبة فى أعماقه والتى يمتح منها الشاعر رؤاه لواقع هو غير ما يرى، فالأشياء تستحيل عنده إلى رؤى غروتسكية صادمة، حادة، عنيفة، وحشية تتشكل مع تجربته فى عذابات المنافى، فوطنه صار المرآة التى يحملها آنى ذهب وللبسطامى فى هذا قول يشبه حالة سعدى: "كنت لى كالمرآة فصرت أنا المرآة"، وهكذا أزعم أن سعدى يخاطب وطنه. فهو فى قصيدة "العراق آت" يأمل:

سوف يأتى العراق الجميل

سوف يأتى العراق

بعد أن يرحل الأمريكى

والخادم الفارسى المعمم...

هذا العراق الجميل

قادم فى الهواء الذى نتنفس

فى الشاى عند أعالى الفرات

وفى العرق المر فى جبهة النهر

وأنا أعيد قراءة القصيدة وجدت أنها ضد نفسها ومنطقها- كما الشاعر- الذى يألف غربته حينا ويثور ضد نفسه أحيانا. ولكنه صادق دائما باعتباره شاعرا، "فالشعر ضرورة وآه لو أعرف لماذا"، هذه صرخة "كوكتو" ترن أصداؤها فى داخل كل شاعر.

ونكمل القصيدة:

هذا العراق الجميل

قادم فى عباءة أمى التى رحلت وأنا جاهل أنها رحلت

كنت أذرع زنقات باريس...

هذا العراق العجيب

سوف يأتى بنا من منابذنا فى الديار

التى لم نحب

الديار التى لم تحب ملامحنا

وضراوة أجسادنا...

الشاعر والوطن فى عباءة الأم التى ماتت، والشاعر يذرع زنقات باريس وهو يجهل موتها، ويمنى النفس بعودة وطنه فى عباءة أمه التى رحلت فقط لأنه:

لم يعد فى الطبيعة متسع

للفراق

أيهذا العراق

فالغربة قدر، حتمية جبرية يرفض الشاعر الخضوع لها، ولكنه يبقى كالهارب من قدره إليه؛ فالوطن هو اللوح المكتوب ماثلا له فى مكان ما فى هذا العالم، وقد اختار الشاعر البحث عنه فى الشعر دون العثور عليه فى الواقع "العراق الذى أحببت لم يعد"، وبالمقابل لن يستسلم لقضائه فصار ينزع إلى يوتوبياه التى لا يقوى أحد على تخيلها مثله، فالعراق مركب يصعب فصل الأسطورى فيه عن التاريخى، وهو وإن دُمر مكانيا، فإن حضوره فى الزمان أقوى، يشبه بذلك أسطورة جلجامش فى فعله الزمنى الذى يترك أثره فى البشر لا فى المكان، ومثل تموز الذى يمثل امتدادا لوجود زمنى لا يتوقف، وهذا ما جعل سعدى يوسف فى حالة انقطاع واتصال مع الوطن لا تنتهى؛ لأنه المرآة التى تعكس ذوات الشاعر المتعددة، فها هو يتمثل روح سلفه المتنبى العظيم فى "تنويع على ما مقامى بأرض نخلة"، ولأنه يماثل المتنبى فى أكثر من وجه فهو مثله "غريب الوجه واليد واللسان" وغربته فى لندن أو غيرها من مدن الشتات "غربة صالح فى ثمود"، وكأن الشاعر فى تنويعه يستجيب لدعوة أندريه مورو: "كل كاتب يخلق أسلافه"(٨).

والمتنبى هو السلف الأعظم لشعراء العربية مثله مثل أبى تمام وأبى نواس وأضرابهم من فحول الشعراء: "ما مقامى بريف لندن إلا كمقام المسيح بين اليهود، الليل أعمى، والهاتف الأسود ملقى، هامد فى بحيرة من همود".

"ليس من زائر. تلبث حتى الطير. أما أبناء جلدى العراقيون... لا تنكأ الفضيحة والقيح! رذاذ على النوافذ. ريح لا أحسها دخلت بين قميصى والجلد. ماذا سوف ألقى إن عشت عاما آخر؟".

هو يناظر المتنبى فى بلاغته، فلكلٍ بلاغته ولغته، وكلٌ يصدر عن عصره، ولكن قسوة سعدى تعدل قسوة المتنبى فلكليهما خصوم، فأما المتنبى فلقد تكفل التاريخ بكشف خصومه وهم كثر، وأما سعدى يوسف؟!!

ولكنه فى التفاتة ساخطة إلى أبناء جلدى العراقيون يراهم "رذاذا على النوافذ، ريحا لا أحسها دخلت بين قميصى والجلد" وقبلها استدراك يائس، يمسك نفسه "لا تنكأ الفضيحة والقيح" فالجرح وصل إلى العظم، وليس حاله بريف لندن بأفضل:

لست ألقى سوى العجائز
بُرصا
والمريضات
من ليالى الجنود.
ما مقامى بريف لندن إلا كمقام المسيح بين اليهود.

وانعطافة عابرة إلى المتنبى الذى شغل الناس بشعره وحرَّك الريح من تحته شمالا أو جنوبا وهو الصخرة والجوزاء والخلق ممن خلق الله ومن لم يخلق يختصم له وبه وعليه وعنه هذا المتنبى الذى ليس كمثله شاعر لم يمت ميتة كريمة؛ لأنه قتل لبذاءة وفحش فى التعبير وهو يهجو قاتله ضبة ابن أخت فاتك الأسدى، وكان قتله فى دير العاقول فى وسط العراق فهو القائل فى أم ضبة: "ما أنصف الناس ضبة وأمه الطرطبة"؛ أذكر هذا لما له علاقة بما كتبه سعدى فى تنويعة. يخيل لى أن ما كتبه ليس احتفاء بالمتنبى العظيم بقدر ما هو الحذر من ضبة وأمثاله من قتلة النبيين والشعراء. وإلا "ما ضر الفرات إذا ولغ فيه بعض الكلاب".

وإنى وإن كنت لا أنوى أن أنكأ جرحا أحدثه سعدى فينا نحن العراقيين فى قصيدة "الشاحنة الهولندية" التى يسأل فيها تونى بلير رئيس وزراء بريطانيا بالاسم، وبالأصالة عن نفسه "هل لى أن أسأل تونى بلير/ إن كنت تريد لـ"لندن ألا تمسى مستعمرة لعراقيين/ فلماذا لا تطرد صدام الواحد/ كى نرجع نحن/ ونحن ملايين أربعة/ نحن ملايين أربعة من عشرين"، ولكن ماذا حدث؟ رحل صدام إلى الأبد ولم يعد من الملايين الأربعة أحد، بل تضاعف الرقم من مهجرى الداخل والخارج!

"غادر الآن" القصيدة التى وضع الشاعر نفسه بين دومة بلوط ونخل البصرة يتساءل:

وأى بلاد أنت فيها؟
لتغلق النوافذ ليست بالنوافذ
أغلق المحطة... موسيقى الأميرات ليست ما تحب
كأننى تعثرت ليلا بالأميرة، فليكن!
وتلك دوحة بلوط
وما علاقة نخل البصرة؟
انتبه:
أغلق الخط!

الشاعر يدعو إلى غلق كل شىء: (الخط ومحطات الإذاعة والنوافذ التى ينكر أنها نوافذ)، فهى لا تطل على ما تحب والهواتف وأخيرا "أغلق القلب" فلا حب فى "أرض قيصر":

وأى معنى أن تكون بلندن الصغرى؟
أو الكبرى...
أقول لك النصيحة يا رفيقى:
غادر الآن...
امرؤ القيس الذى قد جاء، لا تتركه ينتظر!
امرؤ القيس الذى بعث من قلب الغربة من جديد..
لا تتركه ينتظر.

وفى قصيدة "غير بعيد عن البحر" يستحى الشاعر من أمره فى لحظة:

"مرت بى فتاة ذات كلب يشبه العصفور
Goodmorning
أقول لها صباح الخير
بالعربية...
الكلب الذى يبدو كعصفور يقول مرحبا بى:
صباح الخير
Goodmorning

الشاعر يحيى الفتاة بلغته العربية
ولكن الفتاة تسير، شامخة، تجر الكلب
لم تعبأ بأن تلقى التحية...
لم تعبأ بأن الكلب ظل، على طريقته، يؤدى لى التحية...

وهكذا يستمر الاثنان، الشاعر والكلب، يتبادلان التحية كلٌ بلغته، وعينا الشاعر شاخصة نحو الفتاة التى لم تعبأ به وهى تجر الكلب الذى عيناه شاخصتان نحو الشاعر يرد التحية. يقطع الشاعر القصيدة بمسافة صمت، فراغ منقوط يشير به إلى خيال القارئ لإكمال السياق، وهنا للفراغ إيحاء فهو البون الشاسع الذى يفصل الشاعر العربى عن هذا "الطقس التافه" الذى وضع نفسه فيه والممتلئ بهواجس الذكرى والغربة ورياح التمنى بالعودة، كل هذه التقلبات تعصف بروح الشاعر ويستطيع المتلقى قراءاتها فى الفراغ الذى يفصل بين ما حدث للشاعر وبين تبريره له.

"أى طقس تافه"

فى هذه القصيدة لم يعرض الشاعر للفكرة ذاتها، بل أزعم أنه اهتم بملامحها التصويرية ويستطيع القارئ أن يتلمس بسهولة ما تعرض له الشاعر من إذلال يبعث على الإحساس بالدونية وهو فى محاورة عقيمة اقتصرت على فكرة إلقاء التحية لا غير، فالشاعر لا يملك غير لغته يحيى بها الآخر ولا يأتيه الرد كما يريد ويتمنى، وهنا تكمن قوة الإيحاء بإصرار الشاعر على لغته وبجهل الآخر لها أصلا، مما يفجر توترا لدى الشاعر فقط يتصاعد ذرويا ليهبط بالتالى سريعا مع صاحبه إلى طبيعة الطقس الذى أوصله إلى هذا الهوان:

....

....

....

"أى طقس تافه"

وتتسع الرؤية أكثر فى قصيدة "الأطلال" التى يعود إليها الشاعر مضطرا يبحث عن أثر يقربه من نفسه أو يعيد إليه نفسه، ليفاجأ بأنه إنما يتطلع إلى فراغ فى ريح من ذكريات حجرية، هى ليست أطلال الشاعر الجاهلى ذلك الوهم العذب الذى قد نحتاجه أحيانا كعزاء لنا ينمو خلسة فى

خفايانا وأوهامنا أغنية أو عشبا ينمو خلسة ويغفو ويذوى:

ليست الأطلال ما نهجسه

أغنية

أو تجتليه

شاخصا يبلى مع الريح...

هى الأطلال تنمو خلسة

كالعشب

تغفو، خلسة، كالعشب

تذوى، خلسة، كالعشب

وكأن الشاعر يؤكد أنها ليست أثرا خلّفه بشر لنخلّفه نحن بدورنا، بل وهم يستدرجنا لماضٍ نحتاجه لندرأ به مآسينا الآن، ولكنه لا يلبث أن ينتهى بنا إلى عبث سيزيفى:

والأطلال ليست حجرا

أو رملة

أو ما تبقى من رماد الموقد

الأطلال

ما تمسكه الراحة من أيامنا كالماء

ما نمسكه، نحن، من الأرض الهباء.

هى صخرة العذاب السيزيفى العبثى، الوهم الذى ننوء بحمله دون جدوى هى "الأرض الهباء".

ولا يزال الشاعر يمضى بنا فى مجاهيل غربته باحثا عن مأوى وقد بلغ السبعين. فى قصيدته "أفقر الفقراء" يجول فيها حتى:

لم تبق أرض لم تحاول أن تثبت خيمة فيها هل الأرضون قدّت من حديد؟

ربما...

والآن، فى السبعين،

يبدو المشهد الأبدى أوضح:

لن يرى فان كوخ أرحم من طبيب للمجانين.

تبعث مأساة فان كوخ المريرة فى قلب الشاعر المكلوم العزاء، هو الرسام التعبيرى صاحب أغلى لوحة فى العالم زهرة عباد الشمس- بتقدير ستينيات القرن الماضى- قبل أن يموت منتحرا أودع فى مستشفى للمجانين.

وهذا المكان الرهيب يعدل المنفى عند سعدى يوسف فى قسوته وجفافه، وكأنه جزء فى مشهد أبدى لا نهاية له الآن، فى السبعين يلجأ الشاعر إلى أمه الطبيعة معتذرا بعد معاناة أليمة يعترف:

الحياة جميلة

وجديرة أبدا بأن نحيا بها...

الأشجار تحيا

والعصافير،

القنافذ

والذئاب

النمل، والحلزون، والأفعى الجميلة

إلا هو الشاعر "أفقر الفقراء".

كم حاولت، حتى هذه السبعين، شيئا تافها

وفشلت:

تلك الخيمة!

وتكون هذه الخيمة، "شيئا تافها"، هى الإقامة المستحيلة على الأرض التى قدّت من حديد، إنه لم يحظ ولا حتى بـ"تلك الخيمة".

والشاعر هنا لا يشى بدلالة وجود الشىء بل بدلالة تأثيره فى النفس...

وفى قصيدة "نقار الخشب" الذى ينتظره الشاعر موحيا بأنه فى سجن يحتاج فيه إلى مخلص يراه فى نقار الخشب:

نقار الخشب الزائر لم يأت بداية هذا العام، كما اعتاد وكما اعتدت...

والدوحة ظلت عارية، جاهزة، تنتظر

لكن النقار تخلف:

لم يأت بداية هذا العام!

فليس الشاعر وحده من ينتظر بل الشجرة الكبيرة ذات الفروع الممتدة بانتظاره أيضا: "عارية، جاهزة، تنتظر" ولكن للشاعر مطلبا مختلفا؛ لأنه رأى فى حبس أوديسيوس تماهيا مع حبسه حين احتجز السيكلوب أوديسيوس وصحبه فى كهفه فى جزيرة معزولة يأكل واحدا منهم كل يوم:

لكن لو جاء، إلى الضيعة نقار الخشب، اليوم وأنشب

فى الجذع، المنقار الأزميل،

وصار يدق

يدق

لقلت له

امنحنى يا نقار الخشب الزائر، منقارك، بضع دقائق

بضع دقائق، حسب

امنحنى منقارك

كى أفقأ عين السيكلوب

وأنجو من حبسى!

اشتغل الشاعر هنا على نوع من الترميز الدقيق بأكثر من إيحاء؛ فالسيكلوب فى القصيدة هو الخطر المجهول فى داخل كل منا وخارجه أيضا، والشاعر فى حبسه غربته الذى طال ولا من مخلص لم يعد أمامه إلا استعارة منقار نقار الخشب كى يفقأ عين السيكلوب الرقيب الذى يحاصر أوديسيوس والشاعر معا فى حبسهما، فأوديسيوس يتوق إلى وطنه إيتاكا وسعدى كذلك الذى يرى فى منفاه كهف السيكلوب ذى العين الواحدة، وبغياب نقار الخشب الذى تنبأ بحاجة الشاعر الحبيس إليه تبقى عين السيكلوب الواحدة يقظة تطارد الشاعر فى حبسه وفى خارج حبسه أيضا ولن ينجو بالتالى أحد من جوع السيكلوب.

ولا يزال للشاعر توق شديد لتجاوز الواقع بكل ما هو غرائبى وبه يرصد تحولات الواقع بلغة استقصاء لا لكشف الواقع ومعالجته بل لينعطف به نحو المجهول الذى لا يدركه سوى الشاعر، وكأن مهمته إشعار المتلقى بالفراغ المتحقق بوجود يتعذر إدراكه إلا لمن أوتى قدرة على النفاذ إلى أعماق الواقع وتفجير مكنونه شعرا، وفى قصيدة "منظر صباحى" تجسيد لهذا الوصف، فهى بساط ينقش عليه الشاعر ألوانه وتكويناته من شفرات تنبت من أرض جدباء فى مشهد فاقد لزمانه ومكانه، كتب الشاعر هذه القصيدة بإحساس مفزع بفراغ يحتاج إلى تأثيث لغوى لينفث الروح فى موات بدأ يحاصر الوجود منذرا بجائحة لعالم لم يوجد بعد وسيفنى حال تكونه، هذا المأزق الكابوس يذكر بفناء يهدد الوجود بأسره، القصيدة ذات ملمح سوريالى يطوف بنا الشاعر عبر تهويمات تملأ جنبات هذا الوجود توحى بالسعة حينا وبالضيق حد الاختناق حينا آخر، عوالم تذكرنا بفضاءات خالية سوى تشكيلات هندسية غارقة فى خلاء موحش للرسام "دى كيريكو" فى تكويناته الذاهلة الجامدة كالموت، والشاعر فى فضاء قصيدته الواسع تائه أيضا يسير فى عتمة نفسه، يتلقى الأشياء الهلامية بإحساس حائر:

فى الغبشة

كان ضباب الغابة أبيض أزرق

والطير بلا صوت؛

ثمّت، عند قناة الماء العظمى، تبدو أشباح مراكب

خيط من مدخنة يتلوى صعدا

لا هجس حفيف من شجر

لا رفة من أجنحة أو أهداب...

لكأن اللحظة جامدة

وكأن العالم لم يتكون بعد.

يضعنا الشاعر فى هذه القصيدة الفذة أمام وجود طارئ لما قبل بما هو بعد، صورة لوجود آخر مختلف يعوم على كلمات الشاعر فى اختزال مذهل لما يمكن أن يحدث للعالم فى غبشة أحد الأيام، إرهاص فاجع لما قد يحدث بعد تكون العالم وبعد أن حدث له قبل تكونه "لكأن اللحظة جامدة" والعالم فى عدم.

ويعلن فى قصيدة "البيت" حالة اللاوجود وقد تحول إلى كائن لم يعد له تاريخ يحفظ له وجوده وكرامته استبدت به الغربة وأحكمت إغلاق دوائرها عليه وغيبته تماما عن نفسه:

أنا أبحث عن بيت

منذ سنين وأنا أبحث عن بيت

كم بلدانا طوفت بها وأنا أبحث عن بيت!

كم قارات!

كم أثواب نساء

كم ساحات للقتل

وكم كتب...

كم مدن!

وأخيرا:

أنا فى طنجة أبحث عن بيت

منذ سنين وأنا فى طنجة أبحث عن بيت!

لاحظ التكرار وكأنه يدور فى دوائر مفرغة من أى ملمح أو وجود إنسانى، تهميش وإقصاء وتجاهل: من المسئول عن من؟ وهل الوجود صار رغبة بالبقاء دون إرادة أو مغادرة دون تصريح؟ أن تسلب حق البقاء أو المغادرة هو الضياع والعبودية والذل ولا حتى قليل من أمل، بأى هوية تعيش إذن.. طنجه المدينة الأسطورية التى وصفها الشاعر أدونيس بقوله:

هجنا من..

طنجه التى تضع قدما

فى المتوسط وقدما فى الأطلسى،

كما لم يتيسر إلا لمدينة لم تخلق على مثال(٩).

هذه المدينة التى أقام فيها الشاعر سعدى يوسف:

سنين يبحث عن بيت!

لكنى سأعود كما كنت بلا بيت

اللابيت هو البيت... إذا!

هل بعد هذا كلمة تقال؟ وهل ثمة نهاية أجمل من هذه؟!

وفى "ليلية فى ليل عاصف" يتحول الشاعر فى مفارقة مريرة إلى صخرة فى مهب الريح لا ريشة ساخرا من الريح نفسها:

"إذا لأى معنى تهب الريح"

والريح تعرف أن الصخرة احتفلت بعسرها

فكأن الريح تختضد...

تقول:

وحدك

لا أهل

ولا بلد

وليس من تغمض العينين إن دنت المنية. أنت الواحد الأحد.

إنها غربة المنطق والمعانى التى تغزو عزله الشاعر فحتى لو دنت منيته فلا يوجد من يغمض عينيه، إنه استغراق فى يأس وقنوط مريع يدفعه للهدوء لا للثورة والاحتجاج، وعلى من؟! هذه مفارقة أخرى لا تقل مرارة عن سؤاله:

أصخرة فى مهب الريح، أنت؟

"فاهدأ

وكن مثل ما أنت:

الطريق إلى بغداد أعقد مما كنت تعتقد.

تذكرنا بغداد بقرطبة المدينة التى أحبها لوركا وعانى من حيرة الوصول إليها:

رغم أننى أعرف الطرق

فلن أبلغ قرطبة أبدا.

وليس حال شاعرنا مع بغداد بأحسن من حال لوركا مع قرطبة، وغربة أوديسيوس عن مدينته إيتاكا التى يرى الشاعر كافافى أن:

الطريق إلى إيتاكا أجمل من الوصول إليها".

لست وحدك إذن أيها الشاعر

فاهدأ

ودع طائر الليل الشحيح يقل شيئا،

ودع ريح هذا الليل تتئد..

ولكن ثمة إشراقة تفاؤل يباغتنا بها الشاعر فى قصيدة "رضا" لحظة صفاء عاشها الشاعر مع امرأة يحبها. وما أن تسأله عن بعض ما هو فيه، حتى يغرق فى حلم يوتوبى يحق للشاعر أن يكذب فى أصدق حالاته:

هل تريدين أن تعرفى بعض ما أنا فيه:

الزهور التى لست أعرف أسماءها، وسماواتها

والسماء التى لست أبصر أزهارها

والمروج التى تتمرغ فيها الخيول مجللة بالقطيفة

والنسوة المغرمات بيوم القيامة.

قد يرى الشاعر ما لا يراه غيره فى لعبة

توريات يجيد اللعب عليها، وبمهارة يجمع أطرافها بنعومة وألفة وعذوبة تتوالى صورا مشرقة:

أقول:

الحياة مباركة

والدروب مباركة السعى

حتى وإن لم تؤد....

يتوقف الشاعر بما يشبه اليقظة المفاجئة من صور ظلت تتدحرج هاربة من حقيقة توهم الشاعر وجـودها، ولكنه أفاق قبل أن يكمل الملمح الأهم من تكوين الصورة التى استمرأ ضياعه فى متاهاتها.

الهوامش :

(١) سعدي يوسف: **طيران الحدأة** (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣م).

(٢) رولان بارت: **الكتابة فى درجة الصفر**، ترجمة: نعيم الحمصي، دمشق ١٩٧٠، ص ٣٩.

(٣) المرجع السابق، ص ٤٦.

(٤) إمبرتو إيكو: **حكايات عن إساءة الفهم**، ترجمة: ياسر شعبان، ص ٧٧.

(٥) ميلان كونديرا: **الوصايا المغدورة**، الجزء الأول، ترجمة: معن عاقل، ص ١٦٣.

(٦) المرجع نفسه، ص ١٢٩.

(٧) انظر: روجيه غارودى: **واقعية بلا ضفاف**، ترجمة: حليم طوسون، ص ١٢٠.

(٨) أندريا موروا: **عوالم بورخيس الخيالية**، ترجمة: خليل كلفت، ص ١٦.

(٩) عن قصيدة "لونّ أيها الدم" لأدونيس.